

A MORTE DE ORFEU OU A SOBREVIVÊNCIA DO PÁTHOS

Luciana Marcelino¹

“Depois de terem se apoderado dessas ferramentas, depois de terem feito em pedaços os animais que as ameaçavam com os seus chifres, as bacantes se atiraram contra o vate, para matá-lo. Ele estende os braços e, pela primeira vez, pronuncia palavras vãs, sua voz já não desperta emoção. As sacrílegas o aniquilam. E através daqueles lábios – ó Júpiter! – que os rochedos haviam ouvido e as feras haviam compreendido, exala-se a alma e é levada pelos ventos.”²

A fórmula de páthos é uma expressão que surge nos textos de Aby Warburg a partir de 1905 quando ele publicou o artigo *Durer e a Antiguidade Italiana*, no entanto, este pensamento já estava presente em seu trabalho desde os primórdios de sua pesquisa. Em seu primeiro trabalho, sobre as pinturas de Botticelli, já havia uma pretensão de analisar a sobrevivência do páthos da ninfa, através dos seus véus ondulantes. Depois, todo o projeto do Atlas Mnemosyne tinha a intenção de configurar as diversas expressões de páthos da história ocidental, apresentando imagens de combates, triunfos, amor, raptos, histeria, melancolia, graça, desejo e terror. O artigo de 1905 é uma tentativa de apresentar um relato da sobrevivência do páthos encarnado na temática da morte de Orfeu. Uma forma de apresentar a história da arte pelo seu lado mais violento e trágico, proposição que se contrapõe a maneira mais apolínea de análise representada por Winckelmann.

No artigo acima citado a famosa representação da morte de Orfeu por Durer juntamente com uma gravura anônima da Itália Setentrional, pertencente ao círculo de Mantegna, são analisadas como reveladoras de uma dupla influência da Antiguidade na recriação estilística dos artistas do Renascimento. Esta dupla influência diz respeito aos modos apolíneo e dionisíaco de historicizar a arte. (Refiro-me a estas duas categorias nietzschiana, pois o próprio Warburg faz menção a elas em seus textos, polaridade que o tem perseguido em diversos estudos). Warburg então critica a doutrina classicista e idealista que enxerga a retomada dos modelos antigos apenas pelo viés da “grandeza serena”, linha interpretativa conduzida principalmente por Winckelmann. Com este estudo, Warburg deseja ressaltar que no século XV os artistas renascentistas buscavam também por

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, bolsista da FAPESB.

2 Ovídio, *As Metamorfoses*, Livro XI. Editora Tecnoprint, 1983.

modelos possuídos de um páthos intenso, da “mímica pateticamente intensificada”³, e viu no tema da morte de Orfeu uma oportunidade para explicitar suas hipóteses. Um dos motivos pela escolha da morte de Orfeu deve-se ao fato de que a gravura anônima do círculo de artistas de Mantegna, da qual Durer tirou seu modelo, apresenta um “espírito autêntico da Antiguidade” quando comparadas aos vasos gregos. É a “linguagem gestual típica” do páthos grego que se encontra revitalizada no estilo das gravuras renascentistas analisadas por ele. Há outro exemplo da representação do páthos da morte de Orfeu citados por Warburg: um desenho da Escola dos irmãos Polaiuolo (círculo renascentista), neste a imagem de um homem que agarra o braço de outro empurrando-lhe a cabeça com os pés foi inspirado em um sarcófago de Pisa onde Agave dilacera Penteu. Diversas outras imagens, como marca do seu procedimento historiográfico, são exemplos citados por Warburg para deles extrair a fórmula de páthos da morte de Orfeu: a imagem de um livro de esboços do norte da Itália, os pratos de Orfeu da coleção Correr, uma plaqueta no Museu de Berlim e um desenho no Louvre que pode ser associado a Giulio Romano. Todos estes exemplos mostram como a mesma fórmula de páthos foi “assimilada” pelos círculos de artistas renascentistas. Em especial uma xilogravura para uma edição veneziana de Ovídio de 1497, que ilustra o fim trágico deste mítico cantor, remonta de maneira bastante explícita a um original da Antiguidade (Figura 4). Estes exemplos também evidenciam o modo warburgiano de dar relevância a documentos e objetos de arte menores para compreensão de uma cultura artística, prática filológica que em sua época dava seus primeiros passos.

Considerando que o drama *Orfeo* de Poliziano, poeta florentino, apresentado pela primeira vez em 1471 em Mântua, narra os cantos de Orfeu à maneira ovidiana comprova para Warburg que não somente importavam as características formais das representações da morte de Orfeu como também importava a experiência dionísica vivenciada por artistas, comitentes e público de maneira apaixonada e compreensiva em relação ao espírito da antiguidade pagã. Ou seja, não se tratava apenas de uma imitação dos modelos antigos, mas de uma revitalização de todo o espírito antigo de forma a afetar de modo patético as expressões renascentistas. Nota-se que os sofrimentos do cantor Orfeu foram representados dramaticamente por atores e narrados com eloquência através da língua italiana. Assim, Mântua e Florença tentavam imprimir uma fórmula da Antiguidade no

3 WARBURG, Aby. “A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu”. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P. 435.

estilo renascentista da “vida em movimento”. Deste modo, desenvolveram um estilo misto entre a observação direta da natureza de sua própria época e a representação aproximada dos modelos antigos. Ou seja, os artistas do Renascimento tentavam não só reproduzir modelos pictóricos da antiguidade como também imprimir no modo de vida cotidiano da sociedade italiana, de maneira mais abrangente, a espiritualidade pagã antiga. Por este viés, Warburg contrapõe-se a Winckelmann quanto ao princípio mimético dos modelos antigos.

Warburg demonstra como Durer se utilizou das obras de Pollaiuolo e Mantegna para criação de suas gravuras; em 1494 e 1495 ele copiou *Bacanal com Sileno* e *Batalha dos Tritões* de Mantegna. De Pollaiuolo copiou um desenho perdido de mulheres raptadas por dois homens nus. Essas representações adquirem grande importância, pois Durer seguiu-as nos mínimos detalhes desejando apresentar em suas imagens o “temperamento a antiga” em conformidade com os italianos, extraindo da Antiguidade a representação da vida “gestualmente acentuada”. O que demonstra como o Renascimento alemão é atravessado pelo Renascimento italiano, na forma de uma *migração das imagens*. A história warburguiana é recheada de migrações de imagens através do tempo e do espaço. Em “O Cíume” Durer tinha a intenção clara de retratar uma imagem consoante com a antiga doutrina dos temperamentos, dando a Antiguidade um valor privilegiado na representação da vida, “intensificada pela mímica”. Segundo Warburg a tela de Durer “Hercules e as harpias” foi claramente inspirada nas grandes telas pintadas por Pollaiuolo nas paredes do palácio dos Médici. Entretanto, ainda que Durer tomasse como modelo da antiguidade os seus contemporâneos florentinos, este artista alemão estava distante da preocupação estética do mediterrâneo, se suas figuras retrataram as gesticulações típicas da Antiguidade, ele o faz na forma de uma resistência calma e tranquila, próprias do clima de Nuremberg.

A Antiguidade não chegou a Durer através do Renascimento italiano apenas pelo lado da expressão dionisíaca, lhe interessou também a “sobriedade apolínea”. Durer buscou em Apolo de Belvedere os ideais do corpo masculino e comparou-as com a realidade a sua volta; o que de certa maneira o fez perder o interesse pelo maneirismo barroco e antiquizante a tal ponto que artistas venezianos não consideravam sua arte boa porque não era feita a moda antiga. A “Grande Fortu-

na” de Durer pareceu estranho ao gosto antigo da Itália, principalmente em comparação com as pinturas de Leonardo e Michelangelo repletas do pátos antigo. Durer acabou por se desinteressar pelas gravuras italianas de Pollaiuolo e Poliziano que anos antes ele havia considerado a “verdadeira forma antiga da grande arte pagã”. Assim Durer pertencia, segundo Warburg, aos opostos da “linguagem gestual barroca” que já dominava a Itália no século XV. Por isto, entre outros motivos, Warburg considera um erro tomar a descoberta do Laoconte em 1506 como o início do estilo barroco, pois na verdade o Laoconte é apenas um sintoma externo que veio para reafirmar a linguagem gestual patética para os italianos que já estavam no auge da “degeneração barroca”. O Laoconte representou para os italianos aquilo que eles há muito já buscavam na Antiguidade: “a forma tragicamente estilizada da expressão mímica e fisionômica levada ao extremo”⁴. As expressões intensificadas do Laoconte animavam aqueles que queriam romper com as formas de expressão medievais.

Warburg considera que a Morte de Orfeu é mais um, na medida em que existem outros, “relato de viagem” da maneira como a linguagem gestual patética migrou de Atenas para Mântua, Florença, e através de Durer, chegou a Alemanha. Como vimos, Durer concedeu tratamentos diferentes a essas imagens migrantes o que não implica em descrever uma história de vencidos e vencedores, de pioneiros e retardatários, mas de entender os modos de transmissão das formas e o intercâmbio artístico entre Sul e Norte no século XV e entre Antiguidade e Renascimento. O que revela uma questão de grande importância para a interpretação da própria história da arte brasileira que sempre foi analisada na esteira das vanguardas europeias.

Segundo Didi-Huberman, Warburg apresenta uma “corrente patética” que definiu o estilo do primeiro Renascimento. A contribuição warburgiana do artigo de 1905 diz respeito ao “traço gestual” que Warburg estende desde os vasos gregos, as ilustrações de Ovídio, as gravuras e desenhos de Mantegna e Durer. Neste caso, a fórmula de pátos escolhida para análise é mais trágica e violenta do que aquela em que ele analisa no estudo sobre Botticelli. Talvez por isto, apareça aqui explicitamente o termo fórmula de pátos, já que a temática envolvida revela efetivamente uma gestualidade figurativa de um intenso pátos. Didi-Huberman coloca a questão da necessidade do homem moderno recorrer às fórmulas antigas para configurar a expressão dos seus gestos afetivos.

4 WARBURG, Aby. “A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu”. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.440.

Questiona também porque esta voz autêntica da Antiguidade insiste em sobreviver no “estilo híbrido” do *quattrocento* e como este “tempo sobrevivente” influencia as “trocas culturais” entre norte e sul europeu.

A morte de Orfeu encarna a fórmula de páthos que sobrevive desde a Antiguidade até o renascimento italiano e alemão. Mas esta sobrevivência não está ligada apenas a comparações de analogias formais, a morte de Orfeu não é neste caso apenas um motivo iconográfico, mas ela representa uma expressão da espiritualidade antiga reavivada pelo Renascimento, na condição não só de desenhos e gravuras, mas de poesia e de dança. Expressão esta que traz a marca do dionisíaco, da intensidade gestual, do páthos violento e excessivo, tendo na figura do Laocoonte a expressão máxima da violenta expressão patética. A morte de Orfeu como foi analisada por Warburg abre um novo campo interpretativo na história da arte, tendo em vista que vai na contramão da linha interpretativa mais apolínea e classicista da história. Orientados por Winckelmann o Renascimento costumava ser pensado pela lembrança das expressões de grandeza, nobreza e serenidade. Warburg traz uma nova luz sobre a retomada de expressões de dor, sofrimento, perseguições, melancolia, arrebatamentos, etc.

A *pathosformel*, segundo Didi-Huberman, vai além da interpretação panofskyana do motivo iconográfico e a compreensão deste conceito necessita de três pontos de vista: filosófico (em relação aos termos fórmula e páthos), histórico (reconhecer a genealogia dos objetos) e antropológico (entrevêr as relações culturais destes objetos). Filosoficamente falando, Warburg estava impregnado das *filosofias da imanência* presentes já na Alemanha do século XIX, onde se produziram severas críticas ao conceito clássico de representação. Para Warburg, a fórmula de páthos implica um problema da *expressão*. Problema este formulado também pelas *filosofias do símbolo*, em especial Ernest Cassirer. Para Cassirer a formulação da linguagem está associada desde sua origem a um páthos. A ideia estética em torno de um páthos trágico já permeava a filosofia romântica alemã, em Schiller vê-se uma crítica aos atores franceses pelo seu comedimento em relação a “audácia desavergonhada” dos trágicos gregos. Assim, Warburg e outros contemporâneos voltavam aos gregos para “convocar” uma estética “movida pelo afeto”.

A imagem, conforme a *pathosformel*, foi pensada por Warburg como um “regime duplo”, onde segundo Didi-Huberman há uma “energia dialética” que possibilita a montagem de elemen-

tos aparentemente contraditórios. Aqui pode-se traçar um paralelo com a noção benjaminiana de imagem dialética. O próprio termo “fórmula de páthos” já apresenta sua dialética polar quando fórmula se refere a uma potência de repetição, caráter apolíneo de formulação da imagem, enquanto a palavra páthos carrega uma potência afetiva, caráter dionisíaco de intensificação das imagens. Conforme Agamben, não foi à toa que Warburg escolheu a palavra *fórmula* e não *forma* para designar essa combinação inseparável e ao mesmo tempo indissolúvel de uma “carga afetiva” e uma “fórmula iconográfica”⁵. Conforme Didi-Huberman a *pathosformel* seria algo como um “traçado”, ou poderíamos dizer também um *traçado* das imagens antropomórficas que conecta o Ocidente antigo com o moderno; a *pathosformel* extrai das imagens aquilo que nelas pulsa, que as faz movimentarem-se e debaterem-se no tempo sobrevivente. A fórmula de páthos, portanto, é a corporificação, *Verkörperung*, da *nachleben*. Deste modo, a morte de Orfeu, mais do que um motivo iconográfico, é a expressão do páthos erótico-violento que a Antiguidade nos legou como certo patrimônio conforme Cassirer e que se encontra também nas representações do corpo morto de Jesus. Para Cassirer, Warburg demonstrou como a Antiguidade criou “formas de expressões marcantes” que recorrem incessantemente, essas emoções são fixadas como que por “encantamento”; em toda parte percebemos um afeto da mesma natureza sobrevivendo através da memória da humanidade. Para Didi-Huberman, as fórmulas de páthos implicam o entrelaçamento de uma “montagem simbólica” e uma “desmontagem pulsional”, onde encontramos uma imagem fossilizada, mas impregnada de uma energia vital que a possibilita mover-se.

A morte de Orfeu reúne sob o mesmo signo diversas representações de um páthos violento e trágico que recorrem na história da arte desde os tempos gregos. Mais do que isso, a expressão gestualmente acentuada e patética é ressaltada nos modos de expressão renascentista que marcam uma visão dionisíaca da história da arte. Warburg dizia que sua biblioteca era uma “coleção de documentos sobre a psicologia dos modos de expressão”⁶. Por “psicologia dos modos de expressão” entendemos que as fórmulas de páthos são corporificações de energia psíquica advinda da memória cultural. Ao se tratar de memória, a noção de engrama de Richard Semon é bastante importante na concepção de Warburg das *pathosformeln*. Semon foi um biólogo evolucionista ale-

5 AGAMBEN, Giorgio. Ninfê. Imprenta Kadmos. Espanha, 2007.

6 WARBURG, Aby. “A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu”. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.247.

mão que caracterizou o engrama como um traço mnêmico resultante de uma experiência de fora para dentro, baseado em um princípio de gravação permanente em células predispostas. Assim as *pathosformeln* seriam uma espécie de engrama social.

Desde modo, não a imagem, mas o páthos da imagem é quem sobrevive. O fantasma da imagem é sobrevivente. A morte de Orfeu é uma imagem-fantasma. Sem considerar que o fantasma seja a parte invariável das variações, mas talvez a diferença da repetição de uma imagem que subsiste subterraneamente a outra visível. Diante de tudo isso, falamos de uma história fantasmal, onde o arquivo é um vestígio de memória encarnada materialmente e da onde se ouvem os rumores dos mortos. O desejo de Warburg diante dos seus arquivos era “resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis”⁷. As imagens neste campo de fantasmas se constituem como sobreviventes depois de sedimentadas pela compactação do tempo. A maneira de um recalque freudiano elas persistem no inconsciente da memória cultural, podendo vir a superfície do visível através dos sintomas. A dialética das imagens ou as imagens dialéticas carregam este poder de sobrevivência, mesmo enterradas no esquecimento elas estão vivas prontas para emergir como uma memória material, de uma força plástica.

“o que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. É essa, de fato, a estranha dialética da *Nachleben*”⁸.

Didi-Huberman traça um paralelo entre a crítica de Nietzsche sobre a história por meio da sua “incorporação genealógica” ou o eterno retorno com Warburg e sua “incorporação fantasmática” que coloca em crise a própria história da arte e exige uma paciente elaboração do tempo. A presença de Nietzsche no pensamento warburgiano é bastante visível, não somente pelas polaridades apolíneo-dionisíaco do qual ele faz referência direta, mas também pela sua concepção de história. Tanto para um quanto para outro, a história é feita de movimentos, de metamorfoses, “fluxos, refluxos, protensões sobreviventes, retornos intempestivos”⁹. Tanto Nietzsche quanto Warburg reivindicam a imagem mais como uma questão vital do que uma questão do saber.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.35.

8 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. P.136

9 Id., *ibid.* P.137

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfê*. Imprenta Kadmos. Espanha, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.

WARBURG, Aby. “*A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*”. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.